

“A loja dos caramelos além do El” ou sobre como Leminski cantou Ferlinghetti

Livia Mendes Pereira (CAPES/UNESP)<sup>1</sup>

Brunno V. G. Vieira (UNESP)<sup>2</sup>

### **Lawrence Ferlinghetti e Paulo Leminski: poesia é p(o)rosa**

Eis dois poetas de hemisférios diferentes que compartilham aproximadamente a mesma geração e alguns interesses, por assim dizer, transamericanos, os quais, seguindo cada um o seu caminho e em seu lugar, encontram-se, no Brasil dos anos 80, na tradução de Leminski e nas afinidades possíveis desse encontro. Podemos delinear, primeiramente, aproximações entre a concepção poética de Ferlinghetti e a de Leminski a partir de um vínculo que está posto de maneira evidente em suas poesias: afinidades em temas, poética e expressão.

Consideremos, de pronto, a apresentação de Nelson Ascher (1984, p. 11-14) à coletânea brasileira *Vida sem fim: as minhas melhores poesias*, ponto de encontro entre essas duas figuras, onde são destacadas três vertentes poéticas discerníveis no trabalho poético de Ferlinghetti, sendo elas: 1. As que remetem ao modernismo norte-americano, sobretudo à poética de William Carlos Williams, presente no uso da linguagem coloquial e da gíria, dos temas cotidianos e da referência a fatos banais; 2. À influência de Ezra Pound e T. S. Eliot, presente na frequente citação de obras, temas e referências eruditas; 3. À alusão ao satírico e peculiar anglo-saxão, corrente em autores “nonsense”, como Edward Lear, Lewis Carroll e Cummings.

Podemos identificar nisto características e intertextos correlatos na poética leminskiana, que mesmo valorizando ao máximo a “forma” e a “precisão verbal”, não deixava de lado a espontaneidade, o jogo com as palavras e o desejo em falar a um maior público possível. Praticamente na mesma linha, Leminski resumiu sua *poiesis* em anotação inédita, intitulada “Minha poética”, destacada por Lopes (2021, p. 46): “- a forma vem antes do conteúdo/- falo o como antes de ter o que/- sempre prefiro a palavra curta à palavra longa/- a palavra concreta à palavra abstrata/- a palavra que todo mundo entende”. E como o poeta indicou no poema-ensaio “Limites ao léu”: “POESIA: a liberdade da minha linguagem (Paulo Leminski)”. Essa liberdade transitou sempre entre os dois polos, o da síntese e o da construção, do capricho e do relaxo, da inovação e da comunicação, “forma e conteúdo em perfeita simbiose”. Já

---

<sup>1</sup> Doutora em Linguística pela UNICAMP e mestra em Estudos Literários pela UNESP. Realizou estágio de pós-doutorado com financiamento CAPES vinculado ao departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas da UNESP – *campus* Araraquara. E-mail: liviamendesletras@gmail.com

<sup>2</sup> Livre-docente em Letras Clássicas e professor de Língua e Literatura Latina na UNESP – *campus* Araraquara. Supervisor do projeto de Livia Mendes Pereira.

consagrado por um modelo da escrita de poemas em sua maioria curtos e concisos, Leminski dizia no final da década de 1980, já acomodada a poeira do *boom* do movimento contracultural e marginal dos anos 1970, em entrevista à *Folha de S. Paulo* em 1988, um ano antes de sua morte, que estava cada vez mais voltado à brevidade, à rima e à essência da poesia:

Não sinto nenhum parentesco com qualquer tipo de arte que favoreça o caos e a desordem. Tenho uma repugnância natural, visceral, a coisas como o surrealismo ou o movimento beat, que não passa do impacto do surrealismo na poesia norte-americana. É uma poesia que procura se sustentar só na atitude e no desbunde verbal em cima dessa atitude. Já a minha atitude diante da palavra é mais rigorosa, construtora, construtivista. Minha poesia procura graus cada vez mais elevados de organização (Leminski, 1988 *apud* Lopes, 2021, p. 47-48).

Nessa declaração, Leminski diz se distanciar da “poesia beat” e do que seria uma de suas vertentes, a qual Ascher (1984, p. 13) também destacou na poética de Ferlinghetti: “o surrealismo”, ou ainda, “suas referências aos pré-surrealistas Apollinaire e Neruda”.

Essa declaração que, à primeira vista, poderia encaminhar a um beco sem saída desta nossa leitura, é de certo modo ratificada pelo próprio Ferlinghetti que, em entrevista na década de 1990, declarou não se incluir na poesia *beat*: “mas eu mesmo nunca me considerei um membro da geração *beat*” (Lopes, 1996, p. 126) e continua:

[...] enquanto os *beats* estavam fazendo suas loucuras, enquanto eles estavam com o ‘pé na estrada’, eu estava em Paris, fazendo doutorado na Sorbonne [...]. Meus mestres não foram os mesmos dos poetas *beat*. Minhas influências foram muito mais francesas que americanas. Só fui conhecer Ginsberg e os outros quando me mudei para San Francisco e abri a City Lights, em 53 (Lopes, 1996, p. 126).

Mesmo que tardiamente não se incluindo no “movimento *beat*”, nesta mesma entrevista Ferlinghetti defende os princípios e as técnicas da escrita poética de seu colega Ginsberg, o que ele denominou de “gráfico da consciência”, um método que tem o preceito budista “primeira ideia, melhor ideia” como preceito. Porém, fez uma ressalva, dizendo que esse método de escrever tudo que vem à mente, sem edição, é eficaz apenas a partir de mentes brilhantes como a de Ginsberg e Gary Snyder e não para todos os jovens poetas. Sendo assim, Ferlinghetti conclui “é uma técnica válida desde que você tenha uma vida interior e uma mente interessantes, quando você tem uma consciência original a ser expressa”. Ora, tanto Ferlinghetti como Leminski se encontram em um lugar/tempo diferente daqueles do movimento *beat*. Leminski destaca exatamente o diferencial representado pela poesia de Ferlinghetti, ao destrinchar a poética do autor a partir da interpretação que dela faz em seu posfácio à tradução (Leminski, 1984, p. 261-265) intitulado “Ferlinghete-se!”, a que o título já de saída convida: leia Ferlinghetti – alcance a densa poética de sua poesia.

No juízo crítico que compõe o posfácio, Leminski mostra os dois lados da moeda que compõem a personalidade poética de Ferlinghetti. Por um lado, aponta as características que saltam aos olhos em uma possível leitura de Ferlinghetti como mais uma “cara” dentre os *beats*, focado que está nos poemas escolhidos pelo próprio poeta retirados do livro *Coney Island Of The Mind* traduzidos por ele, ou seja, o predomínio de longas peças, em uma linguagem “assimétrica, solta, prosaica”, segundo Leminski um típico “discurso ‘beat’, neo-romântico, ligeiramente surrealista”, todas essas características que dizia desaproveitar e ter repugnância em matéria de arte poética. Ele ainda destaca os conteúdos desses longos poemas, que cantam “o apodrecimento do sonho americano, a solidão urbana, o consumismo desenfreado, a fé nas promessas traídas, *tudo podia ser melhor*”.

Por outro lado, Leminski indica também o que seria a “coroa” de Ferlinghetti, ou seja, sua atitude rigorosa, construtora e construtivista da palavra, um rigor que poderia fazer rever o senso comum das críticas à poética *beat*, como “puro derramamento verbal”, pura desordem, reproduzindo um estereótipo sedimentado, tanto nas críticas iniciais na década de 1940-50 nos EUA quanto nas críticas contemporâneas à tradução de Leminski, na década de 1980 no Brasil.

Leminski parece marcar esta face da “coroa” de Ferlinghetti como aquela que realmente importa. Nesse sentido, talvez por falta de acesso à totalidade da obra de Ferlinghetti, afinal nos anos 1980 os intercâmbios e escambos livrescos não eram tão naturais como hoje, o tradutor reluta em concordar com Ferlinghetti sobre o diagnóstico da poesia moderna americana presente em “*Modern poetry is prose (but it is saying plenty)*” (Poesia moderna é prosa (mas está dizendo o máximo)), texto da última seção do livro *Work-in-Progress (Obra-em-progresso)* também traduzido por Leminski: uma espécie de prólogo do último poema “*Endless Life*” (Vida infinda), que dá título à coletânea de poesias. Neste ensaio, há um diagnóstico de Ferlinghetti sobre uma espécie de racionalidade da poesia moderna em detrimento do sublime inerente ao poético.

O texto é, por assim dizer, uma resenha rigorosa a uma antologia de poesia estadunidense muito importante, *The voice that is great within us*, editada por Hayden Carruth (1921–2008) e que tem como título os versos do poeta modernista Wallace Stevens: “*Where the voice that is in us makes a true response, / Where the voice that is great within us rises up, / As we stand gazing at the rounded moon*”. Essa famosa antologia de poesia inclui obras de mais de 130 poetas norte-americanos do período moderno, entre eles Robert Frost, Paul Goodman, Carl Sandburg, T.S. Eliot, Ezra Pound, Allen Ginsberg e Gwendolyn Brooks. Ferlinghetti, que não está presente nessa antologia, diz achar ali, em suas linhas, uma poesia

com “voz de prosa”, porém não “prosaica”, que ao ser escrita em versos “o poético e o prosaico se travestem nas roupas um do outro”.

A poesia moderna não estaria voltada ao sublime dos espíritos da terra e do sangue, da canção obscura ou da música da paixão, mas ligada ao concreto, da vida urbana, do instantâneo, do urgente. Ferlinghetti parece delinear na antologia uma poética que canta a decadência do mundo moderno, marcada pelo “staccato” das máquinas, ou seja, tendo suas frases musicais silenciadas, suspensas, porém, segundo o poeta, a procura do canto perdido, de tudo que poderia ser melhor e mais feliz, realizado no sublime “canto do pássaro”, deveria ser de fato a meta da poesia moderna. Nesse sentido, é essa procura pelo poético infindo que Ferlinghetti canta no poema que encerra sua antologia “*Endless Life*”, o infindo de tudo: da vida, dos vivos, do amor, do júbilo e do universo, enfim, a intensidade infinita do viver de forma musical e à flor da pele. É exatamente esta “formalidade” das escolhas da materialidade da palavra que Leminski destaca na poética de Ferlinghetti, algo aliás muito conectado à construção da própria poética leminskiana daquela sincronia que ele denominou sagazmente de “poesia porosa”, como se pode ler em *Caprichos & Relaxos* (1983): “sim/eu quis a prosa/essa deusa/só diz besteiras/fala das coisas/como se novas//não quis a prosa/apenas a ideia/uma ideia de prosa/em esperma de trova/um gozo/uma gosma//uma poesia porosa” (Leminski, 2013 [1983], p. 80)

Sobre os processos de criação de poesia, Ferlinghetti em entrevista a V. Vale (Vale, 2015, p. 234-242) diz odiar falar sobre eles. Para ele, as universidades enfatizam demais o processo criativo tanto na pintura, na escultura, na arte conceitual quanto na poesia, sendo que “a ideia da poesia é deixar as pessoas inebriadas” e, se há muito foco no “processo”, perde-se a ideia do próprio poema, em suas palavras: “traz tudo de volta ao nível da prosa”. Novamente, nessa declaração de Ferlinghetti, vem à tona a dicotomia poesia & prosa, e, ao fim, o que sempre sobra nessa união dicotômica é a poesia, o poético. Mesmo quando o poeta *beat* afirma não gostar do foco em seu processo criativo, Leminski apresenta muitas razões para focar esse processo poético, demonstrando objetivamente tanto no posfácio quanto nas próprias escolhas tradutórias como é rico o “fluxo verbal” presente nas poesias de Ferlinghetti, dando enfoque nos “efeitos que fazem de uma frase poesia e não prosa, ecos sonoros, reflexos fonéticos, paralelismos, aliteraões, alto grau de fusão do magma verbal” (Leminski, 1984, p. 262). É exatamente esse “fluxo verbal” que iremos desvendar na análise das escolhas tradutórias de Leminski ao verter o poema “A loja de caramelos além do El” (*The pennycandystore beyond the El*).

Sendo assim, se para Ferlinghetti a poesia tem que cantar, e ele entende que a poesia moderna americana, compulsada na dita antologia, não canta, ele não se inclui nesse rol de prosaicos conversadores. Por isso, a discordância de Leminski é mais uma sensível leitura de quem ouviu o canto ferlinghettiano além de sua prosa, além do que podia conhecer de Ferlinghetti e de seu contexto de produção naquele momento. Com o ouvido de poeta que as musas lhe concederam, Leminski traduz seu autor em “poesia-porosa”, ritmada em eufonia cantante.

## “A loja dos caramelos além do El” em tradução

Reproduziremos aqui o poema “A loja de caramelos além do El” (*The pennycandystore beyond the El*), presente na seção “Uma coney Island da mente” (“*A Coney Island of the Mind*”), segunda parte da coletânea *Vida sem fim (Endless Life)*. Este poema foi publicado no livro *A Coney Island of the Mind*, de Ferlinghetti, em 1958, e escolhido para fazer parte dessa coletânea publicada em 1981, vigésimo poema da primeira publicação aparece como décimo primeiro da seção na coletânea:

The pennycandystore beyond the El  
is where I first  
                fell in love  
                            with unreality  
Jellybeans glowed in the semi-gloom  
of that september afternoon  
A cat upon the counter moved among  
                            the licorice sticks  
                and tootsie rolls  
and Oh Boy Gum

Outside the leaves were falling as they died

A wind had blown away the sun

A girl ran in  
Her hair was rainy  
Her breasts were breathless in the little room

Outside the leaves were falling  
                and they cried  
                            Too soon! too soon!

(Ferlinghetti, 1958, p. 60)

Traduzido por Leminski:

A loja de caramelos além do El  
foi onde eu a primeira vez  
me apaixonei  
pelo irreai

Geléias gelavam na penumbra  
daquele crepúsculo de setembro  
Um gato sobre o balcão caminhava  
entre os pirulitos de alcaçuz  
as balas de hortelã  
e os chicles de bolas

Lá fora as folhas caíam desfalecidas

Um vento levou o sol embora

Uma garota entrou  
Cabelos de chuva  
Peitos sem fôlego no pequeno salão

Lá fora as folhas caíam  
e gritavam

Ainda não! Ainda não!

(Ferlinghetti, 1984 [1981], p. 60)

Leminski sempre enfatizou que em termos de tradução poética a materialidade da palavra deve importar para além dos sentidos e na tradução de Ferlinghetti, tal qual indicado em seu posfácio, interessava a ele a musicalidade latente nesses poemas, “poesia é uma coisa muito material, afinal, o espírito da matéria, aquele espírito que, no fundo, a matéria é, ou não?” (Leminski, 1984, p. 263).

Logo nos primeiros versos do poema Leminski identifica essa materialidade por meio da musicalidade presente na “rima interna entre ‘El’ e ‘fell’. O atrito entre ‘first’ e ‘fell’. O jogo de L entre ‘El’, ‘fell’, ‘love’ e ‘unreality’” (Leminski, 1984, p. 262). Ele evidentemente procurou transferir essa musicalidade para a língua portuguesa também com o jogo com a consoante “l” em “loja”, “caramelos”, “além” e “El” e na rima entre “El” e “irreal”, reproduzindo, mesmo que não na mesma posição, a rima entre “*El*” e “*fell*”, presente no texto em inglês. É interessante notar que no posfácio Leminski traduz “*Pennycandystore*” como “Loja de Bombom Barato” e na tradução do poema no corpo do livro modifica ou prefere traduzir como “loja dos caramelos”, mesmo que “caramelo” não reproduza literalmente a ideia de “doce barato” ou “doce de um centavo” presente no termo em inglês, esse substantivo traz a musicalidade em “l” que o verso em inglês oferece e, ainda assim, em termos de sentido, se refere a um tipo de doce não sofisticado e de certa forma acessível ou comum, sendo que o caramelo nada mais é do que o açúcar derretido. “Caramelo” também faz referência aos “*tootsie rools*” que aparecem na segunda estrofe, alusão a uma marca de bala de caramelo, “*Tootsie Roll*” fabricada nos Estados Unidos. Outra característica presente já na tradução do primeiro verso e que irá se reiterar em toda a tradução é a cadência rítmica escolhida por Leminski, na utilização recorrente de doze sílabas poéticas. Nesta primeira

estrofe, temos, portanto, uma introdução do poema, uma ambientação do eu-poético ao entrar em uma loja de doces próximo ao “El”, abreviatura da palavra “*Elevate*”, ou seja, o elevado do metrô, tipicamente nova-iorquino, mas que também em chave retórico-poética pode ser aqui entendido como algo além do “sublime”.

Na segunda estrofe, há uma descrição do ambiente interno desta loja e a musicalidade do “sinfônico arranjo fonético” nas palavras de Leminski continuará presente: na sonoridade da consoante “g” em “*glowed*”, “*gloom*”, “*among*” e “*gum*”, da consoante “l” em “*Jellybeans*”, “*glowed*”, “*gloom*”, “*licorice*” e “*rolls*” e da consoante “t” em “*that*”, “*september*”, “*afternoon*”, “*cat*”, “*counter*”, “*aticks*” e “*tootsie*”, como também nas rimas entre “*gloom*” e “*afternoon*” e “*among*” e “*Gum*”. Leminski reproduz a sonoridade em “g” no início da estrofe ao traduzir “*Jellybeans glowed*” por “Geléias gelavam”, tradução que não remete ao sentido literal dos termos, que poderiam ser traduzidos como “Balas de gomas brilhavam” ou “Jujubas reluziam”, mas que perderiam a sonoridade presente no texto de partida. A escolha pela tradução de “Geléias gelavam” para além da musicalidade que evoca pode ser interpretada de duas formas: primeiro por remeter ao contexto que a ambientação narrada no poema transfere ao leitor, de um dia frio, típico do outono-inverno estadunidense, daí a escolha do verbo “gelar” e do substantivo “geléia”, que de certa forma remete à consistência gelatinosa de “*Jellybeans*”. Outra interpretação pode ser a referência à expressão “Geléia Geral”, referência ao Tropicalismo da década de 1960 no Brasil e título da famosa música de Torquato Neto e Gilberto Gil presente no lendário álbum *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, de 1968. O termo foi cunhado por Décio Pignatari, na Revista *Invenção* nº 5, ao dizer “[...] na geléia geral da arte brasileira, alguém ou algo tem de fazer a função de medula e osso”, defendendo a relevância e o poder da forma na poesia concreta brasileira, foi incorporada por Torquato Neto transformando-se em um emblema do Tropicalismo.

Para Leminski o encontro entre poesia concreta paulista e tropicália baiana foi essencial, ele declarou em entrevista a Régis Bonvicino que esse relacionamento foi o “acontecimento” mais importante da cultura brasileira da época, e o denominou como “pororoca”, relacionando-o ao encontro do mar com o rio, em seu imaginário “*Amazonas versus Atlântico*”. Portanto, essa referência pode ser retomada a partir da leitura do poeta-tradutor, que pensava a poesia *beat* em uma pauta “*oral*” e a poesia concreta na “*radicalização da dimensão visual*”, sendo assim, a poesia *beat*, especialmente aquela de Ferlinghetti, está muito conectada ao que era produzido pelos tropicalistas brasileiros, uma poética da musicalidade, da canção, ao mesmo tempo aglutinada ao trabalho de construto poético mais elaborado.

Na sequência dessa estrofe, Leminski também explora a nasalidade das palavras “penumbra”, “setembro” e “caminhava”, de certa forma na escolha do uso de termos não muito populares como “penumbra” e “crepúsculo”, mas que trouxeram um pouco da sonoridade presente no texto de partida em inglês, apesar de não reproduzir a rima entre “*gloom*” e “*afternoon*”. Leminski também não traduz as referências a marcas de doces como “*tootsie rools*” e “*Oh Boy Gum*”, mas traduz seus equivalentes em língua portuguesa: “pirulitos de alcaçuz”, “balas de hortelã” e “chicles de bola”.

Na terceira estrofe, há uma descrição do ambiente externo da loja de doces e Ferlinghetti utiliza metáforas para transparecer o frio e o vento da estação, primeiro em relação às folhas “*the leaves were falling as they died*”, que pode ser traduzido literalmente como “as folhas estavam caindo enquanto morriam”, diante desta imagem da “morte” enquanto passagem do tempo Leminski escolhe traduzir a partir do adjetivo “desfalecido”, para transpor a imagem presente no verbo “*die*”, ou seja “caíam desfalecidas”. Seguindo, no segundo verso desta estrofe “*A wind had blown away the sun*” que literalmente quer dizer que “Um vento tinha soprado o sol”, Leminski traduz a expressão “*blown away*” com o verbo “levar” e inclui o advérbio “embora”, indicando o movimento de afastamento do sol, que está presente no verso em inglês. Podemos também visualizar a referência ao título em língua portuguesa do filme estadunidense *E o vento levou* (*Gone with the wind*), de 1939.

Passando para a quarta estrofe, o grande ápice do poema, que Leminski chamou de “momento supremo”, aquele em que uma garota (*a girl*) adentra o estabelecimento, iluminando o ambiente que até então estava frio e desfalecido, com seus cabelos molhados pela chuva e com sua respiração acelerada. Ferlinghetti especialmente nesta estrofe explora a musicalidade, a sonoridade e a construção de imagens a partir de metáforas. Como indicou Leminski, há nestes três pequenos versos uma “coerência interna das moléculas fonéticas”, no uso das sonoridades de “r” e “s”, na construção paronomástica de “*ran in*” e “*rainy*” e “*breasts*” e “*breathless*”. Na tradução, Leminski recupera o impacto do acontecimento a partir da concisão de versos curtos e do apagamento do advérbio “*her*” nos dois últimos versos da estrofe, iniciando as frases com os substantivos, que já deixam pressuposto estarem relacionados com a “garota”, sujeito do primeiro verso. Em favor da concisão, o tradutor escolhe verter a expressão “*ran in*” apenas pelo verbo “entrar”, suprimindo o sentido presente em inglês de estar “apressada” ou “correndo”; para traduzir a metáfora dos cabelos molhados, “*hair rainy*”, que seria literalmente um “cabelo chuvoso”, Leminski mantém em língua portuguesa pelo “cabelos de chuva”; e para transpor a musicalidade de “*breasts were breathless*”, Leminski admite uma dificuldade em equilibrar som e sentido ao reclamar ou

advertir em seu posfácio que teria traduzido melhor a música se vertesse o trecho por “seus foles sem fôlego”, isso “se não tivesse certos compromissos e responsabilidades de sentido” que nunca deixam os tradutores fazerem o que querem “em matéria de música”.

E, finalmente, na última estrofe vem o clímax da pequena narrativa instaurada no poema, voltando-se novamente para o lado externo da loja de doces, as folhas de outono caindo e levando o eu-lírico de volta à realidade, ao lembrá-lo de que ainda era cedo demais. Nessa transposição Leminski é quase literal, apenas modificando o apelo do último verso que em inglês literalmente diz “muito cedo” (*too soon!*) a que Leminski traduz por “Ainda não!”, novamente preocupado na transposição da rima, do inglês “room” e “soon” para a língua portuguesa “salão” e “não”.

Enfim, com essas análises vimos que Leminski colocou em prática seu projeto tradutório de transpor além dos sentidos a musicalidade da materialidade da palavra poética de Ferlinghetti, provando objetivamente nas escolhas tradutórias a intensidade e a frequência de construção formal do texto e da palavra que existe na poesia *beat*. Nessa tradução ele também demonstrou o respeito que ele tinha diante do texto alheio, como ele mesmo disse “traduzir não é deixar mais barato, nenhum original merece ser passado para um repertório mais baixo, cultura é subir crescendo, para o mais rico, o mais raro, o mais forte, o mais radioativo, ‘para que luza sobre todos os que estão na casa’” (Leminski, 1984, p. 263). Neste trecho Leminski faz referência ao capítulo 5, versículo 15 do evangelho segundo Mateus do *Novo Testamento*, que se refere ao conhecido “Sermão da Montanha”, em que Jesus discursa aos seus discípulos. Jesus diz aos discípulos que eles são “a luz do mundo” e que ao acender uma lamparina ela não deve ser escondida, mas sim colocada em um candelabro “para que ilumine a todos”. Ao indicar essa referência bíblica em sua afirmação, podemos dizer que Leminski compara o fazer tradutório a algo considerado “divino”, “sublime”, ou seja, o tradutor ao topar transpor outros textos, outros mundos e outras culturas para dentro da sua própria cultura e linguagem ele faz com que esse texto ilumine outros espaços, daí a sua grande relevância e de certa forma também uma imensa responsabilidade. Sendo assim, Leminski conclui em seu posfácio e deixa ainda mais evidente em seu trabalho tradutório que a “poesia beat produziu, sim, poetas e poemas de primeira qualidade” e, elegendo seus preferidos (Ginsberg, Ferlinghetti e Corso), admite que os textos desses autores e suas vozes “enquanto a alma humana tiver ouvidos para ‘a voz que é grande dentro da gente’, não vai faltar amor pra eles” (Leminski, 1984, p. 265).

## REFERÊNCIAS

ASCHER, Nelson. Apresentação. *In*: FERLINGHETTI, Lawrence. **Vida sem fim** – minhas melhores poesias. Trad. Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUENO, Eduardo. O pianista do Cassino Abandonado. *In*: FERLINGHETTI, Lawrence. **Um parque de diversão na cabeça**. Trad. Eduardo Bueno e Leonardo Fróes. Porto Alegre: L&PM, 2007 [1984].

FERLINGHETTI, Lawrence. **Vida sem fim** – minhas melhores poesias. Trad. Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1984 [1981].

FERLINGHETTI, Lawrence. **A Coney Island of the mind**: poems. New York: New Directions Book, 1958.

LEMINSKI, Paulo. Ferlinghete-se!. *In*: FERLINGHETTI, Lawrence. **Vida sem fim** – minhas melhores poesias. Trad. Nelson Ascher, Paulo Leminski, Marcos A. P. Ribeiro e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios Crípticos**. Campinas: Editora Unicamp, 2012 [1985; 1986; 1997; 2001].

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Vozes e Visões**. Panorama da Arte e Cultura Norte-Americana Hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LOPES, Rodrigo Garcia. **Foi tudo muito súbito**. Um ensaio sobre Paulo Leminski. Curitiba: Kotter Editorial, 2021.

SCHWARCZ, Luiz. Observações sobre a volta dos anos 1980. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 03 mar. 1984.

VALE, V. **Alguém come centopeias gigantes?**. Seleção de entrevistas do Zine Search & Destroy e da RE/SEARCH Publications. Org. Fabio Massari. Trad. Alexandre Matias. São Paulo: Edições Ideal, 2015.

WILLER, Claudio. Os beats abominaram a década de 1950. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, 03 mar. 1984.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. Porto Alegre: L&PM, 2009.